

---

This is the **published version** of the article:

Adan i Jiménez, Marc; Ramon Graells, Antoni, dir. Els espais de representació del teatre dins del teatre als escenaris elisabetià i àuric. Setembre 2020. 33 pàg.

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/232275>

under the terms of the  license

# **Màster Universitari en Estudis Teatral: Treball de Final de Màster**

## **Els espais de representació del teatre dins del teatre a l'escenari elisabetià i àuric**



A handwritten signature in blue ink, likely belonging to the author or director, is positioned above the text.

Vist i plau: Antoni Ramon Graells

Autor: Marc Adan i Jiménez

Director: Dr. Antoni Ramon Graells

Setembre 2020

«Ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que  
habemos de ser que la comedia y los comediantes.»

Cervantes *Quijote* II, cap. 12.

«You must forswear to venter on the stage when your play is ended, and to exchange  
curtezies and complements with gallants in the Lordes roomes.»

Dekker i Wilkins, *Jests to Make You Merry*.

## TAULA DE CONTINGUTS:

CAPÍTOL PRIMER: “SEGUIM ELS DINERS...” .....	5
CAPÍTOL SEGON: “FORATS A LES PARETS.” .....	13
CAPÍTOL TERCER: LA PROXÈMICA DEL TEATRE DINS DEL TEATRE. ....	24
AGRAÏMENTS: .....	31
BIBLIOGRAFIA CITADA.....	32

## TAULA D'IL·LUSTRACIONS:

FIGURA 1: SECCIÓ TRANSVERSAL DE L'EDIFICI DEL VESTUARI DEL CORRAL DEL PRÍNCIPE .....	14
FIGURA 2: RECONSTRUCCIÓ VIRTUAL NOVA CASA DE COMÈDIES DE L'OLIVERA DE VALÈNCIA .....	17
FIGURA 3: RECONSTRUCCIÓ VIRTUAL DEL CORRAL DE COMÈDIES DE LA MONTERÍA DE SEVILLA.....	17
FIGURA 4: DIBUIX DEL TEATRE SWAN DE JOHANNES DE WITT I ARENDT VAN BUCHELL.	20

Els espais de representació del teatre dins del teatre a l'escenari elisabetià i àuric.

**Resum:** La comunió d'actors i espectadors en un mateix espai demostrat en la pràctica del teatre dins del teatre als teatres públics i privats del drama elisabetià respon a una estructura empresarial i arquitectònica similar a la dels corral de comèdia contemporanis del drama àuric. Aquest article estudia la posada en escena del metateatre en els textos dramàtics del segle XVII a Anglaterra i Espanya. Posa de relleu com la logística empresarial dels teatres públics i els corral de comèdia determina un ús dels seus escenaris. D'acord amb la nostra aproximació l'edifici del vestuari s'erigeix com l'espai més probable d'acomodació dels actors que interpreten espectadors.

*Paraules clau:* teatre dins del teatre, edifici del vestuari, corral de comèdia, teatres públics.

The production spaces of the play within the play in Elizabethan and Golden Age stages.

**Abstract:** The concurrence of comedians and playgoers in a single space shown in the practice of the play within the play in the public and private playhouse in Elizabethan drama ensues an enterprise and architectural structure akin to the contemporary *corrales de comedia* in Golden Age drama. In this article we submit the study of the *mise en scène* of such metatheatrical display in seventeenth century England and Spain. We highlight the business-driven logistics of public playhouse and *corrales de comedia* and how they trigger the use of the properties of its stages. Thus, we single out the tiring-house as the most probable lodging for the actors playing as spectators.

*Keywords:* play within the play, tiring-house, *corrales de comedia*, public playhouses.

## Capítol Primer: “Seguim els diners...”

El caràcter comercial comú de la pràctica teatral popular anglesa i espanyola del segle XVII ens serveix de pauta per guiar el nostre estudi dels espais de representació ocupats pel públic. Si existia algun espai comunament reservat pel públic que ocasionalment l'ocupaven els actors, fins arribar a compartir-lo en algunes obres, és lògic pensar que havia de respondre a l'esquema comercial que condicionava tots els elements de les representacions teatrals elisabetianes i del Segle d'Or: construcció dels teatres, organització del públic, selecció d'obres i dramaturgs, entre d'altres.

Per poder fer una anàlisi àmplia però precisa hem seleccionat quatre teatres que contemplin tots els models variables de teatres anglesos i corral de comèdia espanyols i es presenten amb particularitats fàcilment comparables. Es tracta també d'alguns dels teatres més recentment estudiats de la història del teatre en les dues literatures: El *public playhouse* del [segon] *Globe*<sup>1</sup> de 1613 i el *Blackfriars*<sup>2</sup> sota la propietat de la companyia *King's Men* de 1608; La [nova] Casa de Comèdies de l'Olivera de València de 1619 i El corral de comèdies de la *Montería*<sup>3</sup> de Sevilla de 1626. Aquests quatre teatres són especialment interessants per la seva estructura econòmica que es pot extrapolar a la pràctica generalitzada del teatre comercial a ambdós regnes.

El primer element condicionant que engega la pràctica econòmica de l'entreteniment públic és la despesa de l'adaptació d'un espai o la nova construcció i sobre qui recau. El Globe i la nova Olivera son construccions de nova planta mentre que la Montería i el Blackfriars són adaptacions d'espai existents. La nova Olivera va representar una despesa de 10.711 lliures 8 sous i 3 diners (111.771, 26 reals castellans) a la ciutat de València i l'adaptació del pati i cases tangents de la Montería, una despesa de 197.393 reals castellans als administradors de la Corona de l'Alcàcer (Oleza 2019: 176). El Blackfriars ja adaptat per a representacions pel primer propietari Richard Farrent, va costar en compra 600 lliures a James Burbage. I la construcció del segon Globe després de l'incendi del primer va costar 1,400£ als membres de la companyia incloent a William

---

<sup>1</sup> Globe, a partir d'aquí.

<sup>2</sup> Blackfriars, a partir d'aquí.

<sup>3</sup> Montería, a partir d'aquí.

Shakespeare (Gurr 1992: 138). Aquestes xifres les hem d'entendre com inversions amb un alt grau de retorn que recau en diferents entitats en un i altre regne.

Els teatres públics anglesos i els teatres de saló formaven part de la propietat empresarial d'una sola companyia. En el cas del Globe i el Blackfriars en els anys que tractem, la *King's Men* de Shakespeare. La forta institució legal del període elisabetià anglès reclamava que els membres de la companyia formessin societats limitades d'accionistes on es contemplés tota la seva propietat que incloïa: les obres, el vestuari i els elements d'escenografia. A més, en el cas dels *King's Men* també eren co-propietaris dels dos teatres on actuaven, la qual cosa significa que els podien llogar a tercers quan no els utilitzaven. Una estructura legal tan específica respon a un costum d'enfrontaments legals que han deixat una plèthora de testimonis documentals essencial per a la investigació dels historiadors del teatre. El sistema judicial de l'Anglaterra del Renaixement representava una despesa pels demandants i els demandats, independentment del veredict, no menor que la d'avui en dia. Per tant podem deduir que el negoci de l'espectacle teatral movia prou diners com per justificar el cost dels enfrontaments legals; hi havia molt a guanyar.<sup>4</sup> Cal afegir als casos que incloïen les disputes pròpies de la propietat: traspassos, herències, arrendaments, etc. entre individus o societats comercials, els entrebancs intermitents dels decrets institucionals de la ciutat de Londres així com l'absorció, creació i mecenatge de companyies, amb el seu corresponent gruix de papers legals, per part de la casa reial i els seus cortesans satèl·lit.

No és altra cosa que la *lleï* la principal promotora indirecta de l'entreteniment dramàtic a Anglaterra, parlem de l'escissió amb l'Església Catòlica d'Enric VIII és clar. Aquesta reforma simultàniament prohibí la pràctica dramàtica popular essencial de l'Edat Mitjana: les representacions dels *mysteris* per Pentecosta i promogué l'expropiació de béns de l'Església com el monestir dominic *Blackfriars* (Oleza 2017: 15). La primera va deixar un buit en la demanda popular de representacions dramàtiques aprofitat pel teatre comercial i el segon una oportunitat empresarial per a la creació d'un teatre sofisticat i exclusiu que atragués l'elit social i el seu triomf que va significar la fi de la primera pràctica.

La història del teatre elisabetià és la història d'individus que s'adapten a la demanda del públic, s'anticipen als canvis culturals i recorren a l'entramat legal, i de

---

<sup>4</sup> Veure *Sharers' Papers*.

vegades al marge d'aquest, per a fer-se amb les companyies i els teatres més exitosos a cada moment. Es tracta sens dubte d'una pràctica protocapitalista del més alt nivell. Els corral de comèdies ens ofereixen un plànol organitzatiu notablement distingit de l'anglès però en cap cas menys comercial. L'aparent individualitat del risc i el benefici de les empreses d'entreteniment angleses, en realitat sovint el conjunt d'una companyia, és quasi inexistent en el panorama espanyol.

L'aprovació i acceptació de la pràctica teatral per part de les institucions urbanes espanyoles és l'epicentre de la diferenciació entre ambdós casos. No només es tracta d'una major flexibilitat de representació sinó d'un trasllat de poder en la propietat dels teatres. A Espanya són les institucions governamentals locals les que defensen i participen del negoci de l'entreteniment teatral i els individus populars, els abolicionistes, que en reneguen i l'ataquen (Oleza 2017: 30). Malgrat això no podem obviar que es tracta del poder paral·lel, el de l'Estat d'una monarquia absolutista, és a dir la Cort, l'entitat que presenta més dificultats pel desenvolupament de la pràctica teatral envers els corral de comèdia. Les seves legislacions i regulacions, sancions i censura són només un fragment del paper de la Cort a la desaparició de la pràctica teatral comercial. Va ser la introducció i la participació de la classe nobiliària la que en sentencià la fi (Oleza 2019: 159).

És evident que l'activitat comercial de mercat és incompatible amb l'estructura feudal hermètica de l'Antic Règim i l'auge de les ciutats representa només una breu oportunitat, al voltant de mig segle, per a la posada en pràctica d'un model de mercat precapitalista al món de l'entreteniment. Nogensmenys, el seu estudi comparatiu demostra unes metodologies complementàries a les angleses que amplien el panorama del negoci del teatre comercial a l'Europa del segle XVII. La nova Casa de Comèdies de l'Olivera i la Montería de Sevilla són l'epítom de la segona fase del teatre comercial espanyol.

Durant la primera fase els valors i formes d'entreteniment cortesanes es traslladen a la ciutat on la pràctica teatral estava dominada pels autos sacramentals i ho fan de manera física amb l'adaptació i erecció d'edificis destinats a la seva posada en escena. El gènere dramàtic àuric depèn en el seu gènesi de la construcció de corral, en els complexos palauans i a la ciutat. L'intercanvi temàtic i d'interessos entre la Cort i els corral són l'essència bategant del desenvolupament del gènere dramàtic en el Sis-cents: Els membres de la cort de Felip III dirigits pel Duc de Lerma visiten els corral de comèdia i s'emporten obres i autors a canvi de temes i formes (Oleza 2019: 155). La



Comèdia Nova és un art ben consolidat en el moment de la construcció de la nova Olivera i la Montería de Sevilla, un element encoratjador per a la inversió que suposaria la seva edificació.

La nova Casa de Comèdies de la Olivera pertanyia, com l'anterior, a la ciutat de València i era administrada per deu diputats encarregats de l'Hospital General de València. Es tracta d'una construcció de nova planta a partir d'un plànol concret, però sobre les bases del primer que és en realitat l'adaptació d'una mançana de cases i el seu pati. Era un projecte de gran ambició que hauria de transformar el perfil urbà de la ciutat i una declaració d'intencions ferma per part del poder institucional respecte el negoci de l'espectacle. Conscients de la transformació cultural basada en la cada vegada més elevada presència dels membres de la Cort als corrals, els diputats construeixen una nova Casa que recorda al teatre de saló del Blackfriars en la seva forma interior i el contingut de les seves representacions. La planta era quasi circular, vuitavada, tenia sostre i introduïa butaques al pati. Estava encabida en una superfície dues vegades més grans que la dels corrals anteriors, amb vista privilegiada gràcies a la reducció de l'alçada de l'escenari que el converteixen en un teatre per a les elits (Oleza 2019: 164).

La Monteria de Sevilla estava sota la jurisdicció de la Corona, es trobava al pati del lleó de l'Alcàcer i era arrendada a un ciutadà distingit per a la seva administració empresarial. Aquest tipus d'organització mostra una entesa no sempre benaurada entre el sector cortesà i el civil que defineix la pràctica teatral però que pretén mantenir una estructura comercial de mercat (Oleza 2019: nota 53). La delegació mateixa n'és una prova. El terreny reial gaudeix de la seva pròpia jurisdicció que permet una construcció més rentable però lliga els beneficis a les arque de la Corona. Així, igual que la Ciutat de València, la Corona concep la construcció del corral com una font d'ingressos assegurats quasi sense riscos al tractar-se d'una versió renovada d'un sistema que ja funcionava.

Per tant la nova Casa de Comèdies de l'Olivera i el corral de comèdies de la Montería eren empreses administrades per professionals aliens al món de l'espectacle, que arrendaven l'espai a companyies professionals que funcionaven, a la manera de les angleses, com a societats cooperatives que prenen decisions de manera més o menys equitativa però que, a diferència de les elisabetianes, no eren propietàries de l'edifici ni administraven les despeses o beneficis de les representacions. Les companyies contractaven pel seu compte els serveis d'un autor durant la temporada, que tampoc era

propietari de la seva obra quan la cedia (Oleza 2019: 178); la propietat es basava de manera elemental en el posseïdor del manuscrit físic. L'estructura subdividida de contractats i contractistes no requeria d'un suport legal com el de les grans operacions de les companyies professionals angleses, el que ha resultat per a la investigació en un menor registre documentat més enllà de les previsions pressupostaries per a la construcció d'un i altre corral així com els reajustaments conseqüents a l'inici de les obres.

La rendibilitat del teatre comercial anglès i espanyol es basa en l'explotació de les característiques dels seus edificis. Quan avaluem el preu d'accés als teatres públics anglesos entenem que l'adjectiu *precapitalista* amb el que definim la seva comercialització va més enllà que l'acord terminològic anacrònic que hom pot sospitar quan el llegeix per primer cop. No és només que l'entrada general al Globe fos simplement econòmica, és que a més a més no hi ha cap prova que indiqui cap variació en el preu d'aquesta durant els cinquanta anys que va durar el període elisabetià (Gurr 1992: 12), i la inflació, malgrat que no se'n tenia una comprensió clara, existia (Blanning 2006: 33-34). L'accés al recinte costava un penic, una dotzena part del salari mensual d'un artesà, i permetia ocupar el pati dempeus. Hi havia galeries que costaven un altre penic i d'altres que en costaven dos més, finalment hi havia una o més llotges senyorials, *Lord's room*, que costaven 6 penics (*d.*). Aquest no és el cas dels corral de comèdia, que no només cobraven l'entrada per parts en diferents moments de l'acomodació com ho havien fet als public playhouse anteriors al segon Globe, sinó que a més el preu, tot i fixat per l'administració dels Hospitals, va reajustar-se entre 1602 i 1636. (Allen 1994: 192) Tanmateix això no vol dir que respongués a una estratègia capitalista sinó més aviat a l'auditoria dels administradors beneficiaris dels diferents Hospitals.

En el moment de la construcció del segon Globe els empresaris teatrals ja havien après que la millor manera d'assegurar l'abonament era cobrar l'entrada a l'accés, a diferència del reclam un cop tothom era dins.<sup>5</sup> En conseqüència es van construir diferents accessos pel nou Globe que només dirigien a l'espectador cap a les estances amb un o l'altre preu. Així i tot, al teatre públic anglès mai no es va donar el fenomen de l'abonament previ, mensual o anual, ni la reserva de localitats. Aquells espectadors que arribaven tard seien a la segona o tercera filera de les galeries, pagant el mateix. Les

---

<sup>5</sup> Veure *Careless Shepherdess* (c. 1625) de Thomas Goffe: CITIZEN: "I will hasten to the money Box, And to take my shilling out again, for now I have considered that it too much; I'll go to th'Bull or Fortune, and there see A Play for two pense, with Jig to boot."

l'lotges més properes a l'escenari eren la distinció social més marcada, el seu preu en relació al temps d'entreteniment, dues hores de representació, superava amb escreix les capacitats de la població mitjana. L'entrada regular però seguia representant la forma d'entreteniment més assequible del període si la comparem amb les alternatives que, basant-nos en el cost, semblen dirigides al sector senyorial de la població: prostitutes, apostes i beguda (Gurr 1992: 122).

A part de l'entrada, hi havia serveis complementaris que engreixaven els ingressos de la companyia, com ara la venda de tabac, tres penics per un grapat menut per a pipa i la venda de nous, que podia arribar als sis penics. El flagell d'ossos, un dels entreteniments amb el que s'alternava l'arrendament dels teatres públics, costava dos penics, preu popular.

El Globe representa un cas distingit perquè la seva companyia, els *King's Men*, atreia una varietat social notable. Essent els favorits de la Cort els nobles visitaven l'amfiteatre amb la mateixa freqüència que les classes populars sense que una exclogués l'altra. Al adonar-se d'aquest fenomen, la companyia, enlloc d'adaptar els preus a la transformació del seu públic, va comprar el teatre de saló Blackfriars i va gaudir de l'ingrés simultani dels dos teatres i els dos sectors utilitzant el Globe durant la temporada d'estiu, de maig a setembre i el Blackfriars la resta de l'any (Gurr 1992: 46).

El teatre de saló estava dirigit sense injustícies als estaments més benestants degut al preu de l'accés 6 *d.* (el que costava la llotja senyorial al Globe), i per la seva localització, lluny del la zona *lowlife*. El Blackfriars també disposava de preus diferenciats segons la localitat que feien el seu públic no menys divers que el Globe. Les galeries del costat de l'escenari costaven mitja corona i els tamborets sobre els costats de l'escenari 6 *d.* És aquesta última exageració de la comercialització de la pràctica teatral la que molestava als dramaturgs i de la que feien burla tots. La invasió de l'escenari per part dels *gentlemen* que fumaven, mastegaven nous i parlaven durant la representació es considerava l'actitud més obstructiva i la que reunia més queixes per part de la resta d'espectadors i actors.<sup>6</sup> I és que la disposició del públic segons el preu de l'entrada era inversa que la del Globe, on els més pobres eren més a prop de l'escenari; al Blackfriars els més benestants envoltaven l'escenari a primera línia.

---

<sup>6</sup> Veure *Preface a first Shakespeare Folio* (1623), *Prologue a The City Match* de Jasper Mayne o en Falstaff del *Fletcher Folio* (1647) de Francis Beaumont. (Gurr, 1992, 226).

La barreja social del públic d'ambdós teatres feia que les obres que s'hi representaven fossin intercanviables i extremadament rendibles. El caràcter comercial del teatre elisabetià no contemplava l'exclusivitat d'una obra segons on es representava. Els corral de comèdies presentaven un esquema d'abonament completament diferent, però amb distinció de preus segons les localitats, abonaments permanents i suplement. A la Casa de Comèdies de l'Olivera, igual que al Blackfriars les "cadires", butaques de cuir amb braços i reposapeus, més pròximes a l'escenari eren més cares. L'abonament era permanent els dies de comèdia nova, dies d'estrena, i es podien llogar lliurement els dies de comèdia vella. El seu abonament estava reservat als "ciutadans honrats" (cavallers, patricis urbans, universitaris, mercaders), el clergat i les classes mitjanes-altes, que també havien de pagar entrada però la seva reutilització indica que el preu per una mateixa localitat era variable segons la primícia de la representació. Aquest públic distingit és la base sobre la qual es suporta el mercat teatral. Es tracta d'un públic habitual, per tant la demanda de comèdia nova era premiant, i representaven un total de 500 persones (Oleza 2019: 164).

Els dies de comèdia vella i festius el públic provenia d'orígens més humils. A l'Olivera en principi no hi havia espai reservat pel públic dempeus, ben al contrari que als corral de comèdies. Els espectadors de sala o bé ocupaven les butaques pagant l'entrada general de catorze diners, més el suplement per la representació i l'abonament, o bé seien als bancs i a les grades sota les galeries, que no tenien cap suplement afegit a l'entrada general. Per a les dones de qualsevol classe social que s'ho poguessin permetre hi havia vint butaques com les del pati a la primera filera del segment central del vuitè que comportaven un suplement de 8 diners (Oleza, 2019: nota 51). Les galeries estaven reservades a la noblesa i el clero en detriment dels membres institucionals de la ciutat.

La transformació social del públic modificà les localitats de l'Olivera substituint els espais populars per "cadires" al llarg del segle XVII. L'Olivera presenta una oferta de localitats que prioritza els administradors de la Ciutat: el virrei, el governador, els jutges, els administradors de l'Hospital i la família de l'alcaid ocupaven jeràrquicament les fileres més properes a l'escenari. Això demostra que la Casa de Comèdies era una institució eminentment urbana distingida del teatre cortesà pel que fa a la seva organització. El lloc d'honor de la Ciutat, que pertany en propietat al Virrei, es trobava al primer pis (Oleza 2019: 176).

A la Monteria també existia una distinció entre cadires, bancs i localitats dempeus. L'entrada general permetia aquesta darrera "comoditat" al fons del pati i representava el gruix dels espectadors, seguits i en increment de preu pels bancs que l'envoltaven i les cadires al centre. Les galeries distingien la noblesa i el clero. Els beneficis anuals de la Monteria, 17.945 ducats representen els ingressos d'una casa nobiliària mitjana com ho podia ser el marquesat d'Alcañices, el comtat d'Aguilar o l'arquebisbat de Tarragona, el bisbat de Cartagena i el de Badajoz. Es pot deduir que el component nobiliari de la Monteria no impedia el seu objectiu principal: l'empresa comercial rendible. El lloguer anual de les llotges representa el gruix del benefici total d'una representació (Allen 1994: 195).

El caràcter econòmic d'aquests teatres va modificar la literatura dramàtica per a la seva adaptació, convertint així la poètica moderna de l'*Arte Nuevo* en la primera d'Europa que s'adapta al públic i exigeix posades en escena que prioritzen la rendibilitat a l'espectacularitat (Oleza 2019: 178). El nostre estudi contempla les capacitats de representació d'espais complementaris a l'escenari o bé la reproducció dels espais dels espectadors a la ficció sobre l'escenari, als teatres elisabetians i als teatres àurics. En ambdós casos, la professionalització comercial del seu art s'estableix com el denominador comú de totes les posades en escena, fins i tots les complexes com les del teatre dins del teatre.

Aquesta condició no dissuadeix la creació poètica que presenta un molt notable nombre d'obres amb aquests elements. El 46% de les obres representades al teatres públics anglesos entre 1585 i 1616, per ser exactes (Hosley 1957: 27). El que mirem de demostrar en aquesta primera part no és la posada en escena pràctica i exitosa d'aquestes peces, que és evident, sinó la localització en l'espai de representació del públic fictici de manera igualment rendible i econòmica. La variabilitat de la *mise en scène* del teatre dins del teatre ha de dependre de la realitat organitzativa de cadascun dels teatres on es practica. Així a l'Olivera i a la Monteria la mateixa obra podia exigir una posada en escena diferent, perquè la seva organització per preus era diferent. És indiscutible que la llotja senyorial dels teatres públics representava un percentatge tan crític per a l'empresa teatral que per força la representació del públic fictici havia de ser simultània a l'ocupació de l'espai per part dels espectadors reals. De la mateixa manera, el teatre àuric disposava de localitats que suportaven el benefici de l'empresa que havien d'estar ocupades en tot

moment i que a la representació del públic fictici s'hi havia d'adaptar resultant en una simultaneïtat de realitat i ficció que les fusionava.

### Capítol segon: “Forats a les parets.”

El públic envoltava l'escenari per tres dels seus costats, tres de quatre. Aquesta és una afirmació indiscutible tant pels corral·ls de comèdies com pels teatres públics. El quart costat estava ocupat per una estructura, que si bé no es diferencia en forma als altres tres, sí es diferenciava en ús, és on succeïa la ficció: era el món arquitectònic dels actors.

En l'apartat anterior hem mirat de remarcar l'objectiu comercial del teatre àuric i l'elisabetià per mitjà de l'aprofitament de cada racó dels teatres per encabir-hi una localitat i recol·lectar el seu abonament. Així i tot als corral·ls de comèdia la capacitat de l'edifici del fons de l'escenari es destinen exclusivament a la representació. Es tracta de l'edifici del vestuari. Com el seu nom indica és l'espai de suport logístic per a la pràctica de l'actuació, més necessari encara sota les exigències d'aquelles obres que requerien espais múltiples de representació i, pel que fa al nostre estudi, les obres que incloïen personatges espectadors.

La façana de l'edifici del vestuari corresponia a l'estructura formada per finestres, balcons i golfes dels laterals en benefici de la posada en escena. S'emmirallava la realitat de l'estructura urbana adaptada per a la representació fins i tot a les construccions de nova planta. La façana de l'edifici del vestuari no trenca la continuïtat visual evolvant d'edificis des del punt de vista de l'espectador, independentment de la seva localitat. Les representacions per tant, gaudien d'una escenificació urbana fusionada amb la realitat, i a la posada en escena del teatre dins del teatre s'aprofiten els corredors, que és com s'anomenen aquests sortints, i finestres per erigir la ficció propera mitjançant la qual els personatges espectadors ocupen un espai idèntic als espectadors reals.

La façana de l'edifici del vestuari pot representar una fortificació emmurallada, el costat d'una nau, una casa o un conjunt d'estances pel públic a un teatre. Prenem d'exemple els vestuaris, a vegades anomenats “teatro” dels corral·ls del Príncep i de la Cruz de Madrid (Allen 1994: 150) per entendre els límits arquitectònics i les conseqüents capacitats per a l'actuació d'aquest espai: al primer es tractava d'una estructura de fusta de quatre plantes adossada a la paret del fons del corral, darrere del cadafal de representació (Figura 1.).

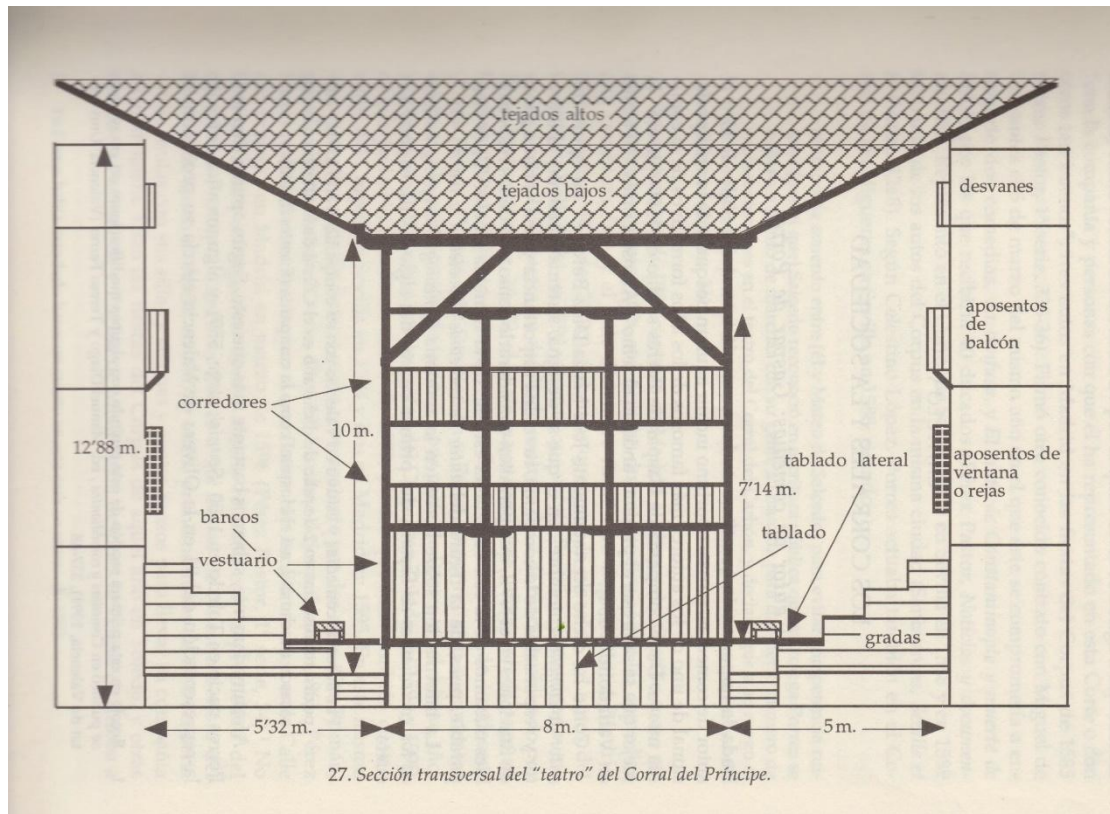


Figura1: Secció transversal del edifici del vestuari del corral del Príncipe (Alcega 1994, 173)

La part central coincidia amb la longitud del cadafal dels tres nivells més baixos, un el vestuari i els altres dos els corredors, que eren perfectament visibles pel públic, a diferència del nivell superior, les golfes dels torns, que quedava tapat per dues parets que hi havia al costat de les grades i la sotateulada penjant que s'estenia per sobre del cadafal. Així els espais funcionals eren fora d'escena i dins quedaven només els necessaris per a la representació. Tant els corredors com l'edifici sencer tenien una profunditat de 2,24 metres i estaven afermats a la paret mitgera del fons.

L'edifici sembla disposar-se al voltant dels dos corredors utilitzant l'espai sobrant per a tasques d'entre bastidors. El terra dels corredors era de taula i guix, però com que no era visible pel públic, que només s'hi fixava quan aquest espai estava ocupat per un actor, sovint s'entaulava amb les planxes velles del cadafal. Els corredors comptaven amb baranes o ampits de fusta d'1,12 metres amb balustres i passamans assentades al terra dels mateixos. De la mateixa manera que amb l'entaulament dels terres les balustres del corredor inferior més visibles s'instal·laven al superior quan es feien malbé.

Els corredors de l'edifici del vestuari tenien portes i envans als costats i estaven dividits per tres parets que els convertien en tres estances interiors amb una barana i

balconada comunes. Es van instal·lar portes a les parets divisòries a partir de 1690. Gràcies a aquestes divisions els nínxols resultants s'utilitzaven també pel canvi de vestimenta. El vestuari inferior compartia la mateixa estructura dividida interior que les dues plantes superiors, així actors i actrius comptaven amb vestuaris separats, destinat l'inferior exclusivament a les actrius. El dels homes estava situat sota del cadafal central. Una escala i una escotilla donava accés als corredors des de la planta del vestuari per on passaven també les cordes i els contrapesos de les tramoies.

L'edifici del vestuari del Corral de la Cruz també era una construcció independent de dues bigues horitzontals que suportaven els corredors apuntalats contra les parets laterals sobre dos pals perpendiculars. El terra dels corredors s'encaixava a la mateixa biga i s'introduïa dins la paret mitgera per a més estabilitat. Són precisament els forats permanents a les parets del pati del Lleó els que ens confirmen les dimensions de la façana de l'escenari i l'alçada del cadafal a 1,5 metres del corral de la Montería de Sevilla, més baix que en altres corral perquè a la Montería el públic del pati seia en cadires. (Bolaños 2012: 242).

Els corredors del "teatro" de la Cruz també tenien baranes amb ampits desmuntables pel maneig de les tramoies. Les dimensions d'aquests coincideixen amb els del Príncipe: presenten un espai de 2,24 metres de profunditat i 7,98/ 7,84 de longitud, ambdues coincideixen amb la longitud dels seus cadafals corresponents. Així les taules de representació depenien de la façana de l'edifici del vestuari i aquests d'aquelles. Les representacions havien de ser posades en escena tenint en compte ambdós elements i sense limitar-se a cap. Els ampits dels corredors a 1,12 metres del terra dels mateixos tenien un reixat que emmirallava les finestres dels costats laterals, estances exclusives.

Les repetides reparacions que patien els terres dels corredors indiquen que la seva utilització era constant, pel bé dels actors com de la posada en escena aquests elements havien d'estar en perfectes condicions. De la mateixa manera que al Príncipe, els corredors de la Cruz tenien escotilles utilitzades per a l'accés dels actors i les cordes i contrapesos de les tramoies, a l'extrem oposat d'aquest es trobaven les golfes dels torns, coronant l'edifici.

Pel present article és essencial entendre el nivell de proximitat que es podia donar entre públic i actors. En el corral del Príncipe es tractava dels cadafals laterals que acomodaven els bancs i les grades. Si bé no hi ha evidències que indiquin que el públic mai no ocupés les estances de l'edifici del vestuari, els cadafals laterals, quan eren plens,



estaven separats de les taules de representació central per les mateixes baranes dels corredors de la façana de l'edifici. Des d'unes altres localitats, el conjunt d'edifici de vestuari, cadafal central i cadafals laterals amb bancs i grades podien donar una imatge força homogènia gràcies a la continuïtat dels seus elements.

Així el cadafal central podia estar envoltat per tres dels seus costats, laterals i posteriors, per públic i actors en la mateixa actitud d'espectadors. Les localitats dels cadafals laterals gaudien de l'exclusivitat de l'arrendament anual fins a quatre anys, igual que les estances i les finestres. A més també incloïen les localitats reservades als comissaris de setmana, els encarregats de cobrar les entrades i custodiar els diners de la representació d'aquella setmana, i el banc de l'Alcalde de Casa i Cort. Aquesta era una realitat compartida per ambdós corral (Allen 1994: 163). Als cadafals laterals s'accedia a través del vestuari per la part posterior del corral. Hi havia tres accessos diferents, dos destinats al públic i el central a les entrades i sortides durant la representació. Trobem en aquest detall un paral·lelisme afegit entre un grup d'espectadors privilegiat a la vista de tothom i els actors.

La planta inferior de l'edifici del vestuari, el vestuari de les actrius pròpiament, també funcionava com un dels components elementals per a fins i tot a la més pobra de les comèdies: l'espai de les aparicions. Aquests dos espais però estaven separats per una porta, les aparicions mai no revelaven més del que es pretenia. Els corral madrilenys es presenten com el paradigma del desplegament arquitectònic dels corral de comèdia clàssics del segle d'or, a més l'ús dels seus cadafals laterals per a l'acomodació de públic és un element oportú per a la comparació amb els teatres públics elisabetians com veurem més endavant, si més no, no podem considerar la nostra mostra representativa sense visitar de nou en aquests termes la Casa nova de Comèdies de la Olivera de València i el Corral de la Montería de Sevilla que, malgrat presentar una disposició diferents a la dels corral madrilenys i entre ells, s'afegeixen a la precisió de la nostra comparació i a les possibilitats especulatives de la localització del públic fictici.

La profunditat de l'edifici del "teatre" de l'Olivera era de 2,30 metres afegida als entre 3 i 3,30 metres de cadafal per davant de la gran cortina central, que amagava el lloc de les aparicions entre vestuaris, mesurant el conjunt 7 metres de longitud (Figura 2). L'escenari de la Montería tenia un espai per a les aparicions, un fòrum, de 4,25 metres de profunditat superior als 3,06 metres de l'escenari, la longitud total era de 6,68 metres (Figura 3). La longitud dels quatre corral esmenats és força similar però la profunditat

del de la Casa de la Olivera, incloent l'edifici del vestuari, cau per darrere de la dels coralls madrilenys, que a més es podia ampliar amb els cadafals laterals.



Figura2 Reconstrucció virtual Nova Casa de Comèdies de l'Olivera (De la Va 2019:182)



Figura3 Reconstrucció virtual del corral de comèdies de la Montería de Sevilla (Bolaños 2011:182)

L'Olivera ja disposava de cadires laterals permanents que haurien de ser desmuntades en el cas que es volgués ampliar l'espai de representació central en les representacions de tramoia i gran aparell escènic. Així i tot aquests cadafals eren només provisionals el que indica que a la majoria de representacions el públic els ocupava a nivell de pati. Els espectadors que envoltaven en primer terme l'escenari de la Olivera estaven asseguts, tal com ens demostra l'alçada, inferior als altres coralls, del cadafal

d'1,18 metres sobre el nivell del pati. El de la Montería d'1,50 metres d'alçada indica que el públic també seia en cadires a diferència de l'alçada d'1,68 metres sobre el nivell del pati del cadafal del Príncep i la Cruz que per tant demostra que al pati, els mosqueters estaven dempeus durant la representació. Invertint d'aquesta manera la organització del públic al pati: més aprop els que més pagaven i més lluny de l'escenari els espectadors dempeus (Oleza 2019: 169).

Des dels punt de vista dels mosqueters, els actors que ocupaven els corredors de l'edifici del "teatre" estaven a un nivell similar als espectadors que envoltaven el pati des de les finestres de reixa, *cazuelas* i balcons. Recau en el terreny de l'especulació si aquest efecte es trencava amb la diferència de 18 centímetres de la Montería o de 50 a l'Olivera pel fet que el públic del pati segués en cadires. Nosaltres creurem que no era així. La comparació del "teatre" d'aquest dos corral presenta similituds però diferències més notables. Ambdós disposen el vestuari dels actors i actrius al mateix nivell, a la planta inferior de l'edifici, de manera paral·lela al fòrum: el lloc de les aparicions.

El fossat de sota l'escenari podia resultar incòmode per a la muda dels actors amb la reducció de l'alçada del cadafal en ambdós casos. L'edifici del vestuari del corral de la Montería reproduïa el model més ortodox dels corral. Es tracta d'una estructura de quatre peus de fusta que suportava dues plantes de galeries amb un total de nou espais diferenciats i cortinats (Figura 3). El de la Olivera en canvi era una construcció de maó a mode de façana de la paret dels vestuaris. Al nivell inferior s'obria un buit central per a les aparicions i dues portes a cada costat per a les entrades i sortides d'escena. Estava proveïda d'una sola galeria sobre el buit central, i dos espais als flancs on en aquest cas sí s'acomodaven espectadors. D'aquesta manera a l'edifici del vestuari de la Olivera s'alternen ficció i realitat, actors i públic (Figura 2).

És menester pel present article considerar que aquests actors també podien interpretar un públic. La tercera planta de la construcció estava destinada a les tasques d'entre bastidors als seus laterals, tapiats, i separats per un espai emmarcat amb un arc pel qual o bé entrava la llum o bé s'amagaven els aparells d'escenografia i moviment escènic darrere una cortina (Oleza 2019: 172). El teatre valencià s'erigeix com el primer pont d'unió entre el teatre àuric i l'elisabetià per a la nostra comparació. De la mateixa manera que a la Nova Olivera, als teatres anglesos també hi havia una galeria central on s'alternava la representació amb l'acomodació d'espectadors. En ambdós casos aquest espai destacava gràcies als elements arquitectònics que el distingien del fòrum inferior

per a les aparicions. En el cas valencià ho feia l'arc i en el cas anglès una sostrada individual (Oleza 2019: 173).

L'estudi de l'estructura dels teatres anglesos elisabetians reclama una revisió del disseny dels primers amfiteatres com el *Theater*, el *Swan* i el *Rose*, i dels posteriors com el nou Globe i el *Fortune*, així com els dels teatres de saló com el Blackfriars, atorgant especial atenció al fascinant i intrigant component comú en tots conegut com el *Lords' Room*. A conseqüència de la seva conjunció a una mateixa ciutat, Londres, la influència que exercien uns sobre els altres ens permet un estudi més homogeni que no pas en el cas dels corral de comèdies àurics. Les afirmacions que farem sobre el disseny tot i que no ens estarem d'especificar-ne el teatre quan es pugui, es poden considerar com canòniques, almenys pel que fa als teatres públics.

Els primers amfiteatres tenien tres nivells de galeries que circumval·laven el pati central. Al *Theatre* al *Rose* i al primer Globe, i segurament als altres teatres contemporanis, les galeries més properes a l'escenari eren anomenades *lords' rooms* i acomodar-s'hi costava sis vegades l'entrada regular del pati. El cadafal de 12,19 metres de longitud s'estenia des d'un costat fins al mig del pati envoltat per espectadors de penic. A la part posterior de l'escenari també hi havia l'edifici del vestuari (*tiring-house* o *players' changing-room*), la cara frontal de la qual tenia dues o més obertures que donaven a l'escenari. Al primer nivell de galeries de la façana del vestuari hi havia un balcó, que sovint era utilitzat com a espai de representació suplementari en conjunt amb el cadafal i també estava cortinat.

Per sobre de l'escenari, sortint de l'edifici del vestuari per sobre del balcó hi havia una coberta anomenada "*heavens*" subjectada per dues columnes que s'alçaven des del cadafal. La doble funció d'aquest voladís era la de cobrir l'espai de representació de les inclemències del temps i davallar components escenogràfics o fins i tot actors. L'escenari del *Hope* tenia coberta però no estava suportada per columnes perquè el cadafal es treia quan l'amfiteatre oferia espectacles on es fustigaven bèsties. Per sobre la teulada del vestuari hi havia una o més barraques des d'on s'operava la maquinària pels enlairament o descensos a l'escenari i des d'on es feien els efectes sonors de trons i llampecs.

A un dels costats de la barraca hi havia una petita plataforma al nivell del sostre del balcó des d'on un trompetista anunciava l'inici de l'espectacle. Una asta al costat o dins la plataforma permetia onejar la bandera del teatre durant la representació. Aquests detalls són extrets del recurrent esbós de Johannes de Witt, o d'Arendt van Buchell segons

l'expert (Schlueter 2014: 69-81) del *Swan* de 1596 (Figura 4) i no hi ha cap evidència que demostrï que no eren realitats dels demés teatres (Gurr 1992: 123). El detall més interessant per la present comparació però és el de les figures que miren els comedians



Figura4: Dibuix del Teatre Swan de Johannes de Witt i Arendt van Buchell a Collection Items de la (darrera consulta 28/08/2020).

per sobre de l'escenari. Una sisena part (45 de 276) de les obres escrites en el període en el que el *Swan* s'utilitzava requerien d'un espai de representació "above" o "aloft", però no sembla que hi hagi massa espai d'actuació on de Witt ha dibuixat els seus espectadors.

Les particions de la galeria de sobre de l'etiquetat pel dibuixant *mimorum aedes*, casa d'actors, semblen indicar que aquest espai era l'equivalent del *Swan* del "gentlemen's roomes" del contracte de construcció del *Fortune* o els "lords roome" que



Jonson descriu “*over the stage*” al Globe a *Every Man Out of his Humour* (Gurr 1992: 136). El que mirem de deduir de la descripció dels límits arquitectònics dels teatres elisabetians és quin efecte provocava per la resta d’espectadors la possibilitat de que els actors ocupessin aquestes llotges quan l’obra requeria d’una àrea de representació elevada alhora que els espectadors.

Compartir l’espai permetia mantenir els ingressos de la llotja al mateix temps que una possible gratificant proximitat amb els actors/personatges. També és possible que una de les cambres de l’edifici del vestuari fos la dels músics, que podien desocupar-la quan se’ls requerís l’espai. La segona generació de teatres públics anglesos s’evidencia amb la construcció del *Fortune* i el nou Globe. Les especificacions del contracte de construcció del *Fortune* permeten situar la llotges als nivells superiors de les galeries a la manera del Globe:

“twoe upper Stories of Tenne ynches of lawfull assize, with ffower convenient divisions for gentlemen roomes, and other suficient and convenient divisions for Twoe pennie roomes, with necessarie seates to be placed and set, aswell in those roomes as througheoutte all the rest of the galleries of the side howse [...] as are made & contriven in [...] the Globe.” (Gurr, 1992: 139)

Per tant les llotges de dos penics i la *gentlemen roomes* no semblen estar situades a l’edifici del vestuari en el cas del *Fortune*. Tanmateix el que les diferencia de les altres estances de les galeries no són les cadires sinó les divisions. Aquestes divisions són emulades a la balconada de la galeria de l’edifici del vestuari. No ens estarem d’anotar que els corredors de l’edifici del vestuari dels corral de comèdia també estaven dividits en segments. En el cas que els actors ocupessin exclusivament aquest espai en qualitat de públic interpretat, des del pati la similitud més immediata seria la de les llotges senyorials i les cambres de dos penics. Es tracta d’un emmirallament no diferent que el que es dona als corral de comèdia sobretot a la Nova Casa de Comèdies de l’Olivera on el públic també s’acomoda flanquejant l’edifici del vestuari al mateix nivell que els corredors d’aquest.

La comparació és encara més oportuna si tenim en compte que el *Fortune*, com la primera Olivera, el Príncep i la Cruz però no la Montería, era de planta quadrada, per diferenciar-se del Globe. En el cas anglès els espais de les galeries tangents a l’edifici del vestuari són designats específicament com a cambres senyorials. L’edifici del vestuari del *Fortune* tenia una profunditat de 4,6 metres, les galeries 3,81 metres més vint-i-cinc centímetres de sortint sobre el pati a les galeries superiors completant un total de 4,1

metres de profunditat prou similars amb les mesures del vestuari. El sortint de les galeries superiors s'afegeix a la similitud de la galeria balconada de l'edifici del vestuari. La informació més rellevant sobre l'estructura del *Rose* i el Globe la trobem a les obres escrites específicament per cadascun dels teatres, Shakespeare en el cas del Globe.

Al nou Globe hi havia un edifici de vestuari al *frons scenae* que tenia dues portes per les entrades i les sortides. A *Pericles* les didascàlies parlen de “*one door*” i “*the other*”, flanquejant una cortina que cobria l'espai central: el lloc de les aparicions inserit dins l'edifici. Aquest espai era necessari per introduir mobiliari pesant com el tron per a totes les escenes de cort i per simular el llit cortinat de Desdemona a *Othello*. S'utilitzava també per les entrades reials i pels graciosos, que treien el cap entre les cortines abans d'irrompre a escena (Ruano de la Haza 1994: 362).

Al segon nivell de l'edifici de vestuari, per sobre del lloc de les aparicions hi havia les llotges senyorial, les *lords' rooms*. Una d'aquestes s'hauria utilitzat sens dubte per a les escenes de balcó requerides en més de la meitat de les obres escrites pel Globe entre 1599 i 1609. Les indicacions per a al direcció disposen personatge a *window*, *on the walls*, per sobre de les portes d'un poble sota setge, un lloc inespecífic per a l'observació, *aloft*, *above*, *the Windows*, *the Tarrass*, *on the top*, o impliquen interacció a diferents nivells d'alçada en el diàleg. Totes aquestes referències indiquen que per sobre de l'escenari també hi havia acció. Aquest espai podia ser a les llotges superiors, o un espai adjacent a la coberta, o a la barraca superior o fins i tot el balcó del trompetista si es que n'hi havia.

Tretze obres de Shakespeare requereixen que es davalli un personatge i cinc que es pugi, tres per mitjà de l'edifici del vestuari. Totes aquestes escenes però són breus i de diàleg, indicant que l'espai par a l'acció a la galeria era limitat (Gurr 1992: 147). Els personatges espectadors no requereixen de gaire espai i les seves intervencions, donada la distància, són sempre de paraula. Si l'acció a la zona de representació era breu, l'efecte escènic havia de ser prou espectacular com per assumir la falta d'ingressos que significava mantenir una llotja senyorial buida. Un major efecte en el cas dels personatges espectadors és precisament que aquesta llotja no quedés desocupada ja fos per públic real i/o interpretat.

Pel que fa als teatres de saló elisabetians tornem al Blackfriars donat l'intercanvi de peces amb el Globe, ambdós propietat de la companyia dels *King's Men* de Shakespeare i per un fenomen que podem identificar als corral de comèdia àurics. El Blackfriars també disposava d'un edifici de vestuari a la part posterior de l'escenari. La

galeria central acomodava la sala de música. Els músics del Blackfriars gaudien d'una considerable reputació ja al 1602. (Gurr 1992: 148) L'exclusivitat en l'acomodació al Blackfriars residia als tamborets de dos xílings sobre l'escenari. Igual que al Príncipe i la Cruz l'accés als seients que als laterals de l'escenari es feia pel cortinatge d'entrada a escena dels actors, atorgant probablement el mateix efecte de fusió quan els actors interpreten espectadors. Els tamborets sobre l'escenari, costaven més que les llotges al mateix nivell darrere d'aquests.<sup>7</sup>

Les llotges a nivell d'escenari eren preferibles a les galeries de l'edifici del vestuari que flanquejaven la sala de música i eren prou amples per incloure grades. Les llotges però permetien veure el lloc de les aparicions situat a la part central inferior de l'edifici de vestuari. Els personatges espectadors a *The Knight of the Burning Pestle* de Francis Beaumont, en *Citizen* i la *Wife*, seuen a l'escenari des del qual poden veure el cortinatge del lloc de les aparicions.<sup>8</sup> (Gurr, 1992: 160) La naturalesa de la disposició dels espectadors al Blackfriars fa que els personatges del públic adoptin posicions i actituds realistes però còmiques. I si considerem que el repertori del Blackfriars es traslladava al Globe per mitjà de la mateixa companyia, no es erroni assumir que aquests mateixos personatges havien d'ocupar unes localitats equivalents als tamborets de sobre de l'escenari del Blackfriars. I l'espai més probable a acomodar-los, per ús reiterat en altres escenes, era l'espai per sobre de l'escenari.

L'efecte lògic pretès del teatre dins del teatre és la sorpresa i el xoc que representa trencar la divisió entre ficció i realitat. Si els personatges espectadors seguessin sobre tamborets a l'escenari només els espectadors amb més recursos entendrien la referència a la conquesta dels *gentlemen* de l'escenari del Blackfriars. És molt poc probable que cap espectador del Globe que no es pogués permetre seure a les llotges senyorials hagués entrat mai al Blackfriars, l'entrada més econòmica a la part posterior de la tercera galeria exterior costava el mateix que les *lords' rooms* del Globe. Per tant l'eficiència de l'escena

---

<sup>7</sup> Charles Davis i J. E. Varey exploren a «The *taburetes* and *lunetas* of the Madrid *corrales de comedias*: Origins and Evolution» (1991) un espai de distinció similar als tamborets del Blackfriars al corral de la Cruz i al del Príncipe situat al nivell del pati just davant de l'escenari. El banc semicircular anomenat *luneta* podria haver acomodat a actors però ni l'efecte ni la despesa hagués estat el mateix. A més els corrales de la Montería i la Casa de Comèdia de l'Olivera ja acomoden al públic assegut a nivell de pati sense evidències de que la primera filera fos ocupada per actors en cap moment.

<sup>8</sup> Una altra possibilitat és que aquests personatges seguessin a les galeries posteriors donat que el text demana que algú ajudi a la Wife a pujar a l'escenari: "WIFE: Husband, shall I come up husband? CITIZEN: Ay cunny. Rafe help your mistress this way: pray gentlemen make her a little room, I pray you sir lend me your hand to help up my wife: I thank you sir. So."



requeria que fos adaptada a la realitat de la disposició dels espectadors al teatre públic. Com hem dit més amunt la *mise en scène* és deutora de la realitat organitzativa de cada teatre.

Els corral·ls de comèdia àurics comparteixen alguns elements de la disposició del públic en els teatres contemporanis elisabetians, com ho son la disposició de cadires als flancs de l'escenari, al mateix nivell en el cas del Príncep i la Cruz, i per sobre flanquejant els corredors a l'Olivera. Queda per demostrar si els personatges espectadors deurien ocupar un d'aquests dos espais.

### Capítol Tercer: La proxèmica del teatre dins del teatre.

Qualsevol estudi entorn el metateatre ha d'enfrontar-se necessàriament amb el teatre barroc. La conceptualització primera del metateatre ja es construeix sobre el teatre elisabetià i l'àuric: L. Abel a *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (1963) fa una lectura de *Hamlet* per definir les condicions de consciència de la pròpia dramaticitat per part dels personatges i/o el dramaturg, així com la més acordada percepció teatralitzada de la vida i l'assaig central es titula "Metatheatre: Shakespeare and Calderón". La continuació i matís de l'estudi d'Abel entorn el teatre àuric no ha estat breu. (Balestrino, Couderc, Hermenegildo, Larson, Rodríguez López-Vázquez, Sosa). No ha estat menor la bibliografia entorn a Shakespeare i l'estètica metateatral (Lucien, Dällenbach, Georges Forrestier, Richard Hornby, Manfred Smeling) (Hermenegildo *et al.* 2011: 12).

Els dramaturgs barrocs tampoc no escrivien sense la condició de que *La vida es sueño* i *Todo el mundo es una escena* (Larson 1992: 1014), però el metateatre contempla moltes més variables, dins l'obra dramàtica àurica i elisabetiana, que van més enllà d'aquestes intuïcions bàsiques, com: El drama dins del drama, la cerimònia dins del drama, la idea d'interpretar un paper dins d'un altre, les referències o al·lusions literàries o de la vida real i l'autoreferència (Hornby 1986: 32). Lluny de ser la primera mostra d'aquest refinament literari<sup>9</sup>, les comèdies del teatre barroc semblen ser l'exemple més il·lustratiu per a la comprensió de l'intricat conceptual que suposa el metateatre i les seves múltiples formes.

Al nostre treball la interpretació del desplegament metateatral queda adjuntada a la realitat física de l'arquitectura dels amfiteatres elisabetians i els corral·ls de comèdia

---

<sup>9</sup> *Théâtre miroir: métathéâtre de l'Antiquité au XXI siècle* de T. Kowzan citat per Hermenegildo.

àurics i l'administració empresarial dels mateixos. Considerem que una aproximació al metateatre complementària al text pot prestar servei a l'enteniment d'ambdós extrems: el metateatre i la construcció i administració dels teatres anglesos i espanyols del segle XVII, tot traient profit de la intersecció de diferents elements (text, espai, actuació, etc.) que significa la pràctica teatral universal. El teatre dins del teatre és la forma metateatral més aclaridora per la nostra recerca gràcies a la seva estructura concèntrica que es pot traslladar a les construccions permanents sobre l'escena, és a dir, a l'edifici del vestuari que pot o no incloure l'allotjament d'espectadors.

Així és pertinent contemplar quines són les condicions per a considerar una comèdia com a teatre dins del teatre i especular quina pot ser la seva posada en escena en el període que ens ocupa. El teatre dins del teatre implica un desdoblament estructural imperat. És a dir que sempre hi ha una obra marc i una obra emmarcada. L'obra principal, la que inclou dins seva la obra enfilada, jeràrquicament és la més importat i controla el funcionament de la interior. Aquesta funciona com a signe abismal, detonador i agent de transgressió de l'ordre inicial o de la mediació per restaurar-lo en l'estructura narrativa de la peça englobant. La importància i significació del teatre dins del teatre d'una obra depèn de la importància i significació de l'obra interior.

La forma del desplegament del teatre dins del teatre contempla diferents aproximacions però el seu èxit radica en que l'obra emmarcada mostri amb eficàcia dramàtica els possibles resultats del desenllaç previst per l'estructura narrativa del gènere de l'obra exterior. Les comèdies de capa i espasa per exemple, sempre culminaven amb el compromís dels dos amants protagonistes i una enllaç de consolació pels pretendents de cadascú. (Sosa 2010: 60-71). L'obra dins l'obra es pot utilitzar per quelcom argumental o per res, per avançar l'acció, perllongar-la o il·lustrar-la. L'obra interior ocupa un espai i un temps reduïts i subjugats a l'obra marc. En aquest temps i espais reduïts, però, l'obra emmarcada controla breument les forces dramàtiques i les ordena de tal manera que contribueixin a la modificació, cap a un o l'altre sentit, del desenvolupament de l'obra marc.

Al preludi del teatre dins del teatre es defineix: un espai i un temps de representació, en general indicats per didascàlies implícites o explícites, el desenvolupament de la trama al complet o en part, els personatges, que considerem els mirats, i el públic, que anomenem els que miren. (Hermenegildo 1996: 128) Així, i és aquí on parem més atenció, el teatre dins del teatre suposa la transformació d'alguns

personatges en espectadors que són mirats pel públic i d'altres en actors, fidels als seus nous papers, que són mirats tant pels personatges com pel públic. La disposició espacial de personatges actors i personatges espectadors sobre l'escena ha de ser tan variable com les formes diferents en que es desplega el teatre dins del teatre.

La proxèmica però no recau sempre sobre la direcció de la peça englobant, a vegades, un dels personatges assumeix el paper de director i ordena la manera d'actuar, el diàleg i l'assignació de rols, així com el vestuari i la gestualitat coherent que han de dur a terme els personatges mirats d'acord amb els seu nou paper i on s'han de col·locar (Hermenegildo 1996: 128).

Durant la preparació de l'obra interior i la seva pràctica existeix un conjunt omniscient, suplantat breument: el públic real, l'espectador suprem. Si el públic contempla, perquè ha vist com es posa en marxa el caràcter fictici de l'obra emmarcada, reacciona davant l'obra englobant com si es tractés de la vida real. Al posar en relleu el caràcter fingit de l'obra emmarcada, l'obra englobant adquireix les aparences pròpies de la realitat o, millor encara, de la veritat. Aquesta és una de les virtuts del teatre dins del teatre. En el fons, pot ser un mitjà pel qual donar credibilitat i versemblança al teatre. Tanmateix també pot tindre l'efecte diametralment oposat. L'obra emmarcada, pel seu caràcter obertament fictici, pot modificar també la percepció de la englobant i recordar a l'espectador la seva condició no-real, la seva dimensió inventada, la seva consistència estrictament teatral, fingida. (Hermenegildo 2002: 214).

L'obvi coneixement de la farsa per part del públic real és instrumental com a punt de referència per entendre la gradació dels personatges mirats i els que miren segon si són omniscients o ignorants. Els personatges mirats són conscients de la condició teatral que assumeixen, saben que es tracta d'una farsa, una mimètica troncada de la realitat de l'obra marc. Els personatges que miren poden ser omniscients de la falsa realitat a la que s'enfronten o no. Els personatges ignorants assumeixen la seva condició teatral i actuen en conseqüència d'aquesta sense saber-ho. La trama de l'engany es fonamenta en que aquests es mantinguin a la seva categoria d'ignorants. L'obra interior pot significar el trencament de l'engany per mitjà de la projecció de la realitat teatralitzada de la peça englobant, influint en el desenvolupament de la trama de l'obra marc.

Durant el desenvolupament d'una representació del teatre dins del teatre es pot donar el cas que un personatge que mira passi a la categoria de mirat i viceversa. D'aquesta manera es mostra, de manera controlada i reduïda, el caràcter convencional de

l'exercici teatral i la permeabilitat de la barrera que separa l'espai del personatge i l'espai de l'espectador. L'escena *a la italiana* provoca una separació massa contundent entre els dos espais. El teatre dins del teatre ve a neutralitzar d'alguna manera aquesta separació i subratlla la continuació que existeix entre el públic i l'escena. Els escenaris circulars de les representacions medievals i les pràctiques escèniques de l'època parlen clarament d'aquesta continuïtat, de la no imprescindible barrera que fixa el teló a la disposició *a la italiana*. El teatre en el teatre de l'època barroca sorgeix d'una visió del món que s'expressa essencialment en termes de teatralitat i duplicacions.

Aquesta condició teatral de la existència porta a l'escriptor a concebre la vida com a teatre i, en conseqüència a identificar la frontera teatre-vida com a teatre-teatre, és a dir teatre dins del teatre (Hermenegildo 1996: 129). El dramaturg comparteix amb els consumidors aquest punt de vista gràcies a les condicions espacials i socials del medi en el que s'insereix la seva obra: el teatre comercial. Per a l'espectador real, la disposició del teatre dins del teatre suposa un apropament de l'acció teatral cap a la seva pròpia condició al considerar que es tracta de la obra emmarcada la realment carregada de fingiment (Hermenegildo *et al.* 2011: 10). Els límits físics i mercantils que disposen l'escenari envoltat per espectadors a diferents nivells en tots els eixos possibles: més a prop o més lluny, per sobre o per sota del nivell del cadafal segons la seva condició social o els seus recursos econòmics no topen amb l'exercici de la representació sinó que es fonen amb aquest i n'alimenten l'efecte, i conseqüentment l'èxit, quan es tracta de teatre dins del teatre.

I es que, amb la fi que el teatre dins del teatre tingui l'efecte desitjats sempre ha d'haver un mirat i algú que miri i que el públic vegi com uns miren i altres són mirats. Ja hem comentat anteriorment que la presència de públic real a les llotges senyorials dels teatres públics anglesos i el desplegament dels cadafals laterals al mateix nivell que el central on acomodar públic als corral de comèdia generen una imatge homogènia des del punt de vista de tots els espectadors que no ocupen aquests espais privilegiats. Podem només imaginar la profunditat concèntrica que podria representar veure el conjunt mentre a escena es practica el teatre dins del teatre. La condició pública dels corral de comèdia i els amfiteatres elisabetians enfront de la pràctica teatral de cort també es presenten com terreny fèrtil al qual s'introdueix la comèdia de teatre dins del teatre.

Creiem que l'ambient dels teatres de saló estaven més marcats per *el literari*, per *l'estrictament dramàtic*, que no pas la trobada popular, més oberta al gest escènic

desmesurat, al vaivé dels personatges al cadafal, al més purament teatral. Des d'aquesta perspectiva, no es d'estranyar que les comèdies i els passos incorporin alguns casos de teatre dins del teatre, signes típicament teatralitzadors. (Hermenegildo 2002: 218). La mateixa transformació del públic que comentàvem quan tractàvem el factor mercantil i la disposició arquitectònica dels corral i els *públics playhouses*, conseqüència de la introducció de temes, maneres i fins i tot membres del públic provinents de la cort, poden significar la erosió del teatre dins del teatre a la pràctica escènica del segle XVII fins a la pèrdua de l'efecte que suposa la nova perspectiva, també palauana en origen, que s'establí al segle XVIII i romà fins l'actualitat.

La frontera que separa en tota representació el públic i els actors i les actrius va ser una línia molt consistent a partir de l'aparició de l'escena *a la italiana*. Existeix a l'essència mateixa de l'exercici teatral una necessitat de trencar aquesta frontera convencional i violar els espais de l'espectador i dels personatges. És molt significatiu que, quan es posa en marxa l'artifici del teatre dins del teatre, sorgeix aquesta violació. Els personatges que assumeixen el rol de mirats al teatre dins del teatre surten de l'escena per enfrontar-se amb els personatges que encarnen la funció dels que miren, de públic. A la gran convenció que és el teatre, el teatre dins del teatre deixa al descobert l'entramat més profund i permet, amb gran facilitat el traspàs de la línia fingida que separa el públic de l'escena. En el fons, l'eliminació de la frontera separadora es un signe evident del caràcter denegador inherent a tota experiència teatral. És a dir, l'escena es el lloc d'una il·lusió d'identificació per part de l'espectador, però a l'hora es un conjunt de signes que denuncien l'engany d'aquesta il·lusió i senyalen el seu caràcter fictici, no real (Hermenegildo 1996: 138).

La frontera és traspassada durant la representació en els teatres elisabetians tant per part d'espectadors com d'actors. Quan certs espectadors van preferir seure a l'escenari enlloc de les llotges senyorials de l'edifici del vestuari a partir del 1609 en resposta a *The Gull's Hornbook* de Dekker<sup>10</sup> deuria semblar una maniobra natural i no massa trencadora,

---

<sup>10</sup> "Whether therefore the gatherers of the publique or private Playhouse stand to receive the afternoones rent, let our Gallant (having paid it) presently advance himselfe up to the Throne of the Stage. I meane not into the Lords roome, (which is now but the Stages Suburbs). No, those boxes, by the iniquity of custome, conspiracy of waiting-women and Gentlemen-Ushers, that there sweat together, and the covetousnes of Sharers, are contemptibly thrust into the reare, and much new Satten is there dambd by being smothred to death in darknesse. But on the very Rushes where the Commedy is to daunce, yea and under the state of Cambises himselfe must our fethered Estridge, like a peece of Ordnance be planted valiantly (because impudently) beating downe the mewes and hisses of the opposed rascality." *The Gull's Hornbook* (1609) de Thomas Dekker.

donades les constants invasions dels espais dels espectadors per part dels personatges, com per exemple *vaulting the rails*, que vol dir entrar a l'escenari des del pati (Hosley 1957: 24-29). En conseqüència però les llotges no quedaven desocupades perquè part del seu atractiu residia en el plaer que suposava veure i ser vist, avinençar-se amb els actors i accedir per mitjà d'unes escales dins de l'edifici del vestuari provinents del carrer que eviten la gentada. (Hosley 1957: 25).

A més a més la compartimentació d'actors i espectadors a un mateix espai es va convertir en el recurs de la posada en escena d'algunes obres com a *Taming of The Shrew* (1593-4) de Shakespeare on els *presenters* seuen per sobre com espectadors i en *Pedant*, quan deixa d'interpretar a *Vincentio* a l'obra interior, seu també a una finestra, al costat dels *Presenters* que han ocupat aquell espai durant la comèdia d'en *Pedant*. Si una sola llotja no era prou àmplia per a certa acció, dues o més llotges podrien haver estat ocupades. Tot i que l'accés lateral d'una llotja a la llotja confrontant a la vista dels espectadors és visualment impossible, els actors que apareixen a les obertures de les llotges adjacents semblava que estiguessin junts des del punt de vista dels espectadors com quan estaven alineats sobre la muralla d'un poble assetjat en altres ocasions. Les obertures de llotges adjacents també podien representar finestres d'un edifici contigu com a *Devil Is an Ass* de Jonson (II, ii) el 1616. (Hosley 1957: 29). Així si dos conjunts de personatges sembla que comparteixin un mateix espai quan estan a dos compartiments diferents per sobre l'escenari, els espectadors de la llotja senyorial devien semblar que formaven també part d'un mateix grup.

Als corral·ls de comèdies els corredors també eren utilitzats com a finestres i balcons des dels quals alguns actors miraven el que succeïa al cadafal (Ruano de la Haza 1994: 372). Creiem que la teatralització d'aquests espais són similars als dels amfiteatres anglesos i als corral·ls de comèdia la funció és la mateixa però la nomenclatura varia amb raó de la naturalesa de les característiques arquitectòniques distingides del corral de comèdies. Els corral·ls de comèdia utilitzen els conceptes de finestra i balcons enlloc de llotges perquè en origen són patis entre els edificis adaptats a la pràctica teatral a les façanes dels quals s'acomoden els espectadors. En aquestes façanes no hi ha altra cosa que finestres i balcons. L'espai tant als corredors com a la galeria dels edificis de vestuari d'un i l'altra teatre limita el tipus d'acció que s'hi practica, essent la més natural la de ser

testimoni del que succeeix a l'escenari principal a la vista dels espectadors, això és mirar i ser mira't. Així doncs la pràctica del teatre dins del teatre és determinada per la realitat de l'acomodació del públic real i els orígens de les estances als corral de comèdia i per la comercialització dels espais de representació als teatres públics anglesos.

## Agraïments:

Als arquitectes i acadèmics Antoni Ramon Graells i Juan Ruesga Navarro pel seu coneixement i guia en la recerca de bibliografia; al director Francesc Foguet i Boreu i professors del Màster Universitari en Estudis Teatral pels seus consells i suggeriments, i en especial a en Miquel Maria Gibert Pujol per animar-me a seguir investigant el teatre clàssic.



## Bibliografía citada.

BALESTRINO, GRACIELA (2011), «Calderón y el metateatro: abismación, trampantojo y apoteosis del comediante en *Mojiganga del mundinovo*», *Teatro de palabras, Revista sobre teatro áureo*, Núm. 5: 119 -141.

BLANNING, T.C.W. (2006): *El siglo XVI*, Historia d'Europa Oxford, Edició d'Euan Cameron, Barcelona, Crítica.

BOLAÑOS DONOSO, PIEDAD (2012), «El Corral de la Montería de Sevilla: metodología y resultados en su reconstrucción virtual», *Teatro de palabras, Revista sobre teatro áureo*, Núm 6: pp 221 -242.

COUDERC, CHRISTOPHE, (2008) «Ironie et métathéâtralité dans la *Comedia Nueva*», *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie*, Oct: pp. 89 -110.

DAVIS, CHARLES i J.E. VAREY, (1991) «PART TWO: The *taburetes* and *lunetas* of the Madrid *corrales de comedias*: Origins and Evolution», *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol. 68, Núm. 1: pp. 125 -138.

GURR, ANDREW (1992): *The Shakespearean Stage 1574-1642*, Cambridge, University Press.

HERMENEGILDO, ALFREDO (1996) «El personaje espectador: teatro en el teatro del siglo XVII», *Scriptura* Núm. 11: pp. 125 -139.

———, (2002) «Usos de la metateatralidad: las comedias de Lope de Rueda», *Scriptura* Núm. 17: pp. 211 -226.

———, *et al.* (2010) «La segmentación teatral en los Siglos de Oro: unas palabras introductorias», *Tetro de palabras, Revista sobre teatro áureo*, Núm. 4: 9 -18.

———, *et al.* (2011) «Más allá de la ficción teatral: el metateatro», *Teatro de palabras, Revista sobre teatro áureo*, Núm. 5: pp 9 -16.

HORNBY, RICHARD ,(1986) *Drama, Metadrama and Perception*, Lewisburg, Bucknell University Press.

HOSLEY, RICHARD (1957), «The Gallery over the Stage in the Public Playhouse of Shakespeare's Time», *Shakespeare Quarterly*, Vol. 8 Núm. 1: pp. 15 -31.

LARSON, CATHERINE (1989) «El metateatro, la comedia y la crítica: Hacia una nueva interpretación», edición digital a partir d'*Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992: pp. 1013 -1019.

OLEZA SIMÓ, JOAN (2019) «La Montería y la Olivera: dos teatros en un contexto de cambio cultural», *Atlanta*, Vol. 7 Núm. 2: pp. 148 -189.

———, (2017) «Entre la corte y el mercado: Las prácticas escénicas en la Europa de los siglos XVI y XVII», *Anuario Lope de Vega, Texto, literatura, cultura*, XXIII: pp. 6 -33.  
DOI: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.206>

RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, ALFREDO (2011) «Epiteatro, hipoteatro y metateatro en el Siglo de Oro», *Teatro de palabras, Revista sobre teatro áureo*, Núm. 5, pp: 143 -161.

RUANO DE LA HAZA, J.M. i JOHN J. ALLEN (1994): *Los teatros comerciales del siglo XVII y La escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia.

SCHLUETER, JUNE (2014): «Drawing in a theatre: Peachman, De Witt, and the table-book» *Theatre Notebook* Vol. 68 Núm. 2: pp 69 -81.

SOSA, MARCELA BEATRIZ (2010), «Entre bobos (no) anda el juego: convenciones genéricas, metateatro y efecto de recepción en la comedia de Rojas Zorrilla», *Estudios de Literatura*, Núm. 1: pp. 60 -71.